

“场域——惯习”视角下的祁太秧歌

袁波

(厦门大学 音乐系, 福建 厦门 361005)

[摘要] “场域——惯习”是法国社会学家布迪厄在其社会学理论中提出的两个重要概念,它给具有地方特色艺术形式的研究提供了一个新视角。本文以流传于晋中地区的祁太秧歌为研究对象,从文本内容、音乐特点、表演活动和民众信仰四个方面阐述具有惯习意义的地方艺术形式与地方人文场域中的文化习俗之间的联系。

[关键词] 场域 惯习 祁太秧歌

[中图分类号] J642.2 [文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2009)06-0041-02

[收稿时间] 2009-05-25

[作者简介] 袁波(1977—),女,山西太原市人,厦门大学音乐系07级认知音乐教育研究方向研究生。

“场域(field)——惯习(habitus)”是布迪厄在其社会学理论中提出的两个重要概念,布迪厄指出:“从分析的角度来看,一个场域可以被定义为在各种位置之间存在的客观关系的一个网络,或一个构架。”[1](p134)布迪厄的场域并不是简单的指有一定边界包围的领域,而主要指在这一领域里内含的、有生命的、继承性的文化存在。布迪厄指出:“在高度分化的社会里,社会世界是由具有相对自主性的社会小世界构成的,这些社会小世界就是具有自身逻辑和必然性的客观关系的空间,而这些小世界自身特有的逻辑和必然性也不可化约成支配其他场域运作的那些逻辑和必然性。”[1](p134)因此,布迪厄在研究中将整个社会场域划分为诸如文化场域、学术场域、教育场域、宗教场域、权利场域等独立场域,每个独立场域之间存在着既彼此独立又相互影响的关系。这种影响是由存在于场域中的有知觉、有认识、有精神属性的人通过一定的形式“实践”来实现的。这种“实践”不仅指单一的社会劳动,更为重要的是以文化形式传承的社会生活方式。而在这一“实践”过程中布迪厄所说的“性情倾向系统”,即惯习起到了重要的影响作用。因此在布迪厄的理论中“场域”和“惯习”是不可分割的整体。而在这一整体中惯习是持久的可转移的禀性系统,这一禀性既是个人的也是集体的。可以视为具有持久性的、可延续的、既定存在的文化模式。而流传于山西晋中地区以祁县、太谷为中心的,由当地民众自编自演融民歌、杂说、歌舞、戏曲为一体的乡土小戏,正是当地民众经过长期实践得到的一种文化模式。这一文化模式依附当地世代相承的禀性惯习,反映晋中特定人文场域中的生活民情、民间习俗和传闻轶事。从一个独特的视角隐射出祁太秧歌这种文化模式在晋中人文场域中和惯习作用下的社会作用和文化意义。本文借鉴布迪厄“场域——惯习”的概念从祁太秧歌的文本内容、音乐特点、表演活动和民众信仰来阐述这种社会作用和文化意义。

一、体现在文本中的场域观念

通过对现存三百多首祁太秧歌的梳理,可以发现祁太秧歌所反映的社会内容大致包括以农作为生的农户生活,作为晋中社会重要群体的商人生活和同时兼具商人与农民特点的社会底层小商贩的生活等几个方面。这种现象与晋中独特的地理位置、文化环境、社会结构、历史传承是分不开的。

晋中地处山西中部,地理条件比较优越,历史上就是农业较为发达的地区,在长期的发展过程中形成了相对固定的农业文化。这种文化自然地体现在当地的地方小戏中,并以这种小戏的形式日积月累地传承发展下来。如在每年的春耕之前,踩街秧歌队的表演中:“由俊扮和丑扮两个公子相配,手持折扇领头,带领身背花鼓的女角色和拍小钹、敲小锣的男角色共二三十人,分两行沿街行进表演,走至庄户门前,由领队公子咏颂‘男人种地女织布,和和气气闹家务,

指望今年收成好,儿孙满堂全家福’。”[2](p245)这正是典型的农耕文化的象征,表达了当地民众对好年景、好收成最纯朴的祈盼。不仅如此,《锄田》《割田》《上坟》等传统剧目大都反映了传统农业文化背景下普通民众的生活。随着农业生产的经济发展和该地区人口的不断增长,传统单一的农业生产方式已经不能完全满足当地民众的生活需求。历史上从清嘉庆年间开始,这一地区的部分民众开始外出经商,随着时间的推移和经商人数的增加,在农业社会中逐渐形成了一个商人群体,商人和商业文化逐步成为该区域的重要构成,并对当地民众的传统观念产生了重大影响,丰富了祁太秧歌的内容。现有祁太秧歌的文本中有30%是反映商人外出经商,买卖经营、家庭生活等方面的内容。例如反映晋商生活的《卖柴记》《探监》;反映商人家庭中夫妻冲突的《算帐》《张公子回家》,反映商人外出经商留妻子独自在家度日的《送行》《下河南》等等。从不同侧面反映了在晋中人文场域中具有重要影响力的商人群体的生活。晋中地区浓厚的商业氛围孕育了当地民众的崇商理念,甚至超越了传统农业社会中重农轻商观念。除商家富户以外,在农业生产经济发展的过程中晋中地区还逐步形成了游离于商人和农民之间的小商贩群体。他们农忙时耕种,农闲时挑担串街经商的生活自然也成为祁太秧歌反映的内容之一。《卖胭脂》中的希松就是一个典型的小商贩。因此可以认为,祁太秧歌文本中各类人物形象的变化,正是存在于晋中人文场域中的成员主体不断发展、变迁的体现。正如布迪厄所认为的社会行动者,一旦进入某个场域,其行为必然受到该场域的影响,并以某种方式反映在该场域中。

二、音乐中表现出的场域特色

祁太秧歌作为晋中人文场域中的一种艺术形式,必然会受到该人文场域方方面面的影响。通过对祁太秧歌的音乐分析,我们可以看出祁太秧歌曲调中的晋中文化特色。首先,祁太秧歌的曲调与晋中地方方言语调关系密切。晋中地处山西中部,这一地域的民众个性纯朴之中带着几分细腻,加之该地区属于典型的晋语方言区,方言调值较为平和,因此祁太秧歌的音乐在调式上大多运用F调和D调。其次,祁太秧歌是在当地民间歌舞音乐的基础上发展起来的,继承了民歌婉转、细腻的特点。旋律运行平缓,多用级进,少用大跳。唱腔音调多用5-3-2-1-5的进行。这种音调的运用形成了祁太秧歌唱腔的一种风格。第三,由于晋中地区独特的商业文化,在祁太秧歌中有大量反映小商贩挑担沿街做买卖的内容,在此类的过街秧歌中经常可以见到具有叫卖特点的小三度句尾色彩性的呼应调式。第四,唱词口语化。如开口说话前加“外”,如《当板箱》中“外一定要过来了”,唱词中多“兀地”“兀了”“兀些”“兀嘎”等等,如《张连卖布》中“兀的,咱半天和(读)或(音)纸扎鬼发话了”,唱句中常见“嘎”,如《当板箱》:“你在这嘎做些甚?”此外还有如“北首了”(意为北面),

“不想时时”(意为想不到)、“便(读)变(宜)”(意为准备好了)、“满共”(意为总共)、“天明(读)迷(了)”(意为天亮了)等地方词汇的运用。除了唱词口语化,祁太秧歌在演唱中大量衬词和衬腔的运用也具有鲜明的地域特色。《渡妻》的唱词中就使用了很多的虚词,并且每句都以虚词结束,使得看起来不是很押韵的唱词听起来却非常地押韵。还有《不见面》中的有些唱段运用虚实相结合的衬词方式,使得整个唱段表现出风趣幽默的特色。虚词衬字除了多用于唱词之外,还可以构成唱句式的衬腔,在有些唱段中如《卖高底》和《偷南瓜》里的虚词衬腔甚至超过了实词腔。

三、表演活动体现的惯习作用

“场域不是一个实体,而是一种社会空间,确切地说是一个由各种客观的社会关系交织而成的空间;人们生活在场域中,就是生活在关系中,只有从关系的角度才能把握一个人在场域中的各种行动、策略和惯习。”[3](p35)这种关系就是布迪厄所说的惯习作用,而这种作用不仅把握个人在场域中的行动,同时也决定着群体在场域中的行动。这种惯习作用也存在于晋中人文场域中祁太秧歌的表演形式之中。祁太秧歌是社会农事活动和商业经济繁荣的社会产物。晋中人文场域中的民众是秧歌活动最直接、最广大的源泉。这些民众对社会的认知和生活的习惯直接影响着这一民间小戏的表演活动。祁太秧歌的表演大多在每年的正月,一般同社火活动一起进行,民众范围广泛,在晋中地区普及程度极高,是其它艺术形式无法比拟的。每年正月晋中地区的祁县、太谷村村闹秧歌,有班社的村庄自己组织演出,没有班社的村庄外请班社来演出,有些成立业余秧歌队的村庄还规定村中每户必须有一人参加秧歌队的活动。无论是采用哪种组织形式,闹秧歌都是每年正月必须举行的活动。这种演出活动作为在这一人文场域中经过长期历史积淀的惯习,已经扎根在该场域的每个个人心中,形成了一种集体无意识的状态。而这种惯习现象在该人文场域中的民众中形成一种禀性,就如法国社会学家菲利普·柯尔库夫认为的:“禀性,也就是说以某种方式进行感知、感觉、行动和思考的倾向,这种倾向是每个人由于其生存的客观条件和社会经历而通常以无意识的方式内在化并纳入自身的。持久的,这是因为即使这些禀性在我们的经历中可以改变,那他们也深深扎根在我们身上,并倾向于抗拒变化,这样就在人的生命中显示某种连续性。可转移的,这是因为在某种经验的过程中获得的禀性(例如家庭的经验)在经验的其他领域(例如职业)也会产生效果,这是人作为统一体的首要因素。最后,系统,这是因为这些禀性倾向于它们之间形成一致性。”[4](p36)正因如此,只要有秧歌活动,大家都会放下手中的事情,邀请亲朋好友都来参加,而且在该人文场域中无论男女老少人人都能哼唱几口秧歌曲调。

四、民众信仰中隐含的惯习意义

惯习是场域中“一个开放的情性倾向系统,不断地随经验而变,从而在这些经验的影响下不断的强化,或者调整自己的结构。它是稳定持久的,但是永远不变的。”[1](p178)也就是说惯习是一个持久的可延续的禀性系统。而这一禀性不仅体现在以祁太秧歌为依托的晋中民众信仰之中,而且还在无形之中调整着祁太秧歌的社会作用。

在晋中人文场域中,秧歌不仅是一种民众娱乐的表演形式,更重要的是它深深扎根于当地民众心中,并作为一种仪式信仰渗透在民众的生活中。无论是在普通民众人生的重要发展阶段,还是在商家富户经济活动的重要事件之中,甚至在整个社会生产生活的节日之时必然都有秧歌的出现。秧歌活动影响着当地民众的精神生活。甚至作为一种精神依托,世代相传,形成了影响持久的一种惯习。祁太秧歌的演出经常会出现在村民的家门口或比较富

裕的人家中,在晋中人文场域中将这种形式称为“送喜”或“送福”。因此,无论是普通人家还是较富裕的人家都会欢迎这种演出,而且往往根据自己的家境,给秧歌队一些钱财或者米面等物品,多少不限,以示“接喜”或“接福”。在当地民众看来,秧歌队上门是件喜事,预示来年阖家幸福,事事如意。因为受农耕文化的影响,在每年春耕秋收的时节或缺少雨水的季节,也要演上几天秧歌以酬神佑人保平安,祈求风调雨顺,年景康泰。这时的秧歌表演是一种庄重的集体祭祀仪式,对每个演出环节都有着严格的程式要求。例如在仪式开始之前,秧歌班都有庄重的结社仪式,“承班之始,班主备酒席与参加者共饮,凡受酒者,必须在班社参加到底。乡民有谚语曰:‘喝了秧歌社的酒,死了人也不能走。’在开班第一天,班主给每个人准备一根麻糖,一碗油茶,并立有‘点灯不到,罚油四两’的规定。”[5](p92-93)承班之后的正式演出无论是在本村“亮台”的“迎喜神”,给“三官棚”演出的“消社社”,还是到外村演出的迎送仪式,都有着严格的程式要求。如此隆重的表演形式和严格的程式要求,让我们看到秧歌在当地民众中并不只是简单的娱乐,而是与之生活中的方方面面都有着密切关联的信仰方式。并已作为一种惯习存在于当地的人文场域之中,影响着民众的认知,成为乡民意识中的文化象征符号。

祁太秧歌今天已经作为一种具有惯习意义的文化现象存在于晋中地区,借助于布迪厄的“场域--惯习”理论,我们从一个独特的视角探析了祁太秧歌在晋中人文场域中的社会作用和文化涵义。它反映着晋中地区独特的人文环境和社会结构,影响着当地民众的认知和行为。因此,对祁太秧歌的研究,不仅仅是一种音乐层面的探析,也是一种民俗文化意义上的探索,有助于我们揭示民间音乐艺术和当地文化习俗之间的联系。

参考文献:

- [1](法)皮埃尔·布迪厄(美)华康德著.实践与反思——反思社会学导引[M].李猛,李康,译.北京:中央编译出版社,1998.
- [2]薛贵芬.扎根于晋中农村的祁太秧歌[M]//山西省文化局戏剧工作研究室.山西剧中概说.太原:山西人民出版社,1984.
- [3]毕天云.布迪厄的“场域——惯习”论[J].学术探索,2004,(1).
- [4]菲利普·柯尔库夫著.新社会学[M].钱翰,译.北京:社会科学文献出版社,2000.
- [5]郭齐文.山西地方志(增刊):太谷秧歌[M].太原:山西地方志编委会出版社,1987.

①三官棚 秧歌演出时为供奉三官神搭建的神棚,里面供奉的是保佑秧歌艺人的天、地、水三位官神,传说即尧、舜、禹。